



UNIVERSIDADE DE LISBOA
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Faculdade de Belas-Artes | Faculdade de Ciências e Tecnologia

Dissertação de Mestrado em Arte e Ciência do Vidro

Título da Dissertação:

HUMOR VÍTREO

A Dualidade Artística do Espelho

Nome da Aluna:

MARTA MARANHA

Orientação:

Professor Doutor Tomás dos Santos Maia (orientador)

Professor Doutor António de Campos Pires de Matos (co-orientador)

Junho 2014

Humor Vítreo

A dualidade artística do espelho

Copyright : Marta Maranha FCT/UNL

A Faculdade de Ciências e Tecnologia e a Universidade Nova de Lisboa têm o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicar esta dissertação através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, e de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objectivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor

Índice

| | Página |
|--|--------|
| Agradecimentos | 3 |
| <i>Humor Vítreo</i> – exposição cisterna da FBAUL (Julho 2013) | 5 |
| Introdução | 11 |
| Capítulo I | |
| Lugar do Humor | 14 |
| Dualidade | 20 |
| Capítulo II | |
| O Fazer do Olho | 22 |
| Multiplicidade | 27 |
| Capítulo III | |
| A Dualidade do Espelho | 29 |
| Transparência | 35 |
| Conclusão | 37 |
| <i>Humor Vítreo</i> – exposição biblioteca da FCT (Março 2014) | 38 |
| Resumo /Abstract | 44 |
| Palavras-chave | 46 |
| Índice de Figuras | 47 |
| Bibliografia Específica | 48 |
| Bibliografia Complementar | 50 |

Agradecimentos

Acompanhamento Institucional:

Unidade de Investigação de Vidro e Cerâmica para as Artes (Vicarte)

Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Acompanhamento Académico:

Professor Tomás Maia (orientador)

Professor António Pires de Matos (co-orientador)

Mestre Robert Wiley

Professor Fernando António Baptista Pereira

Professor José Moura

Acompanhamento Artístico:

Diogo Saldanha

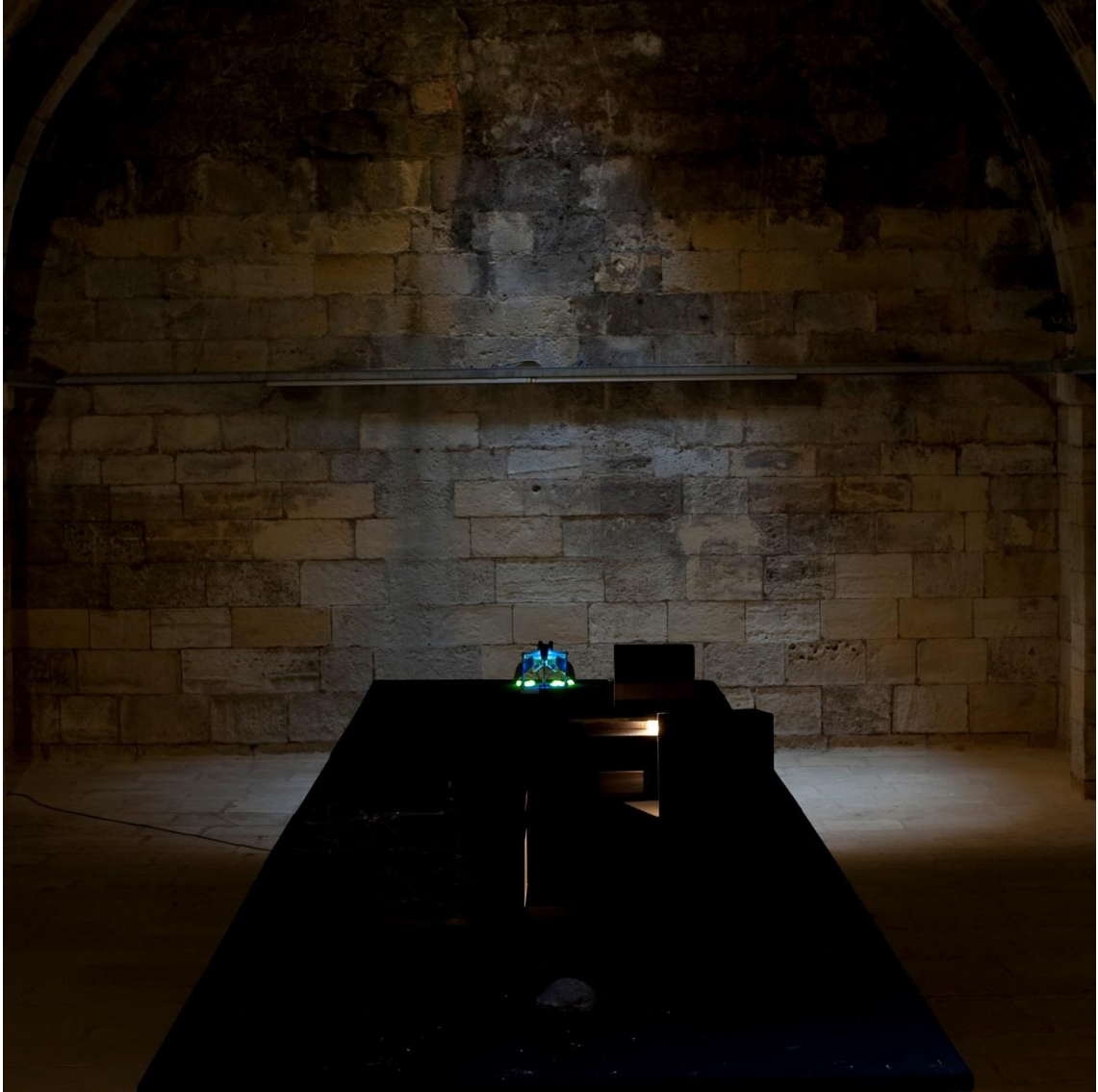
André Maranha

ao diogo

Humor Vítreo

Exposição na cisterna do convento de São Francisco (FBAUL)

Julho de 2013











Introdução

Alvo de tantos mal-entendidos, o fazer artístico, a sua visibilidade, justifica um lugar nesta dissertação e encontra no espelho a sua dualidade – o facto de ser simultaneamente vidente e visível. O lugar do espelho – devido à sua multiplicidade e transparência – contém propriedades ópticas e estruturas moleculares que se associam ao fazer artístico e estas constituem a parte prática de onde emerge a organização teórica desta dissertação.

A identificação do humor negro da bÍlis, a resposta ao *Problema XXX* de Aristóteles¹ e a exclusão do artista na *República* de Platão², dão visibilidade a um fazer que se tem por subversivo, invertido e melancólico. Não conseguem, todavia, negar a existência de um fazer artístico. As críticas mais ferozes demonstram, como veremos, a novidade que se apresenta na obra de arte.

O humor vítreo nas afirmações de Descartes, de Leonardo e de Merleau-Ponty, estendem-se para além do sentido instituído através da ciência. Os mecanismos do espelho transformam e criam a visibilidade a que estamos expostos. O presente trabalho de investigação vai ao encontro do sentido artístico do espelho nas experiências feitas nos laboratórios de química e nos ateliês de vidro (do Centro de Investigação do Vidro e Cerâmica para as Artes da FCT-UNL), reconhecendo aí as forças visíveis a que o artista se expõe.

O duplo, a cor e a forma não serão olhados como identidades nem como unidades do espelho, mas enquanto peças dispersas no espaçamento da *máquina desejante*³ que recusa os projetos mecanicistas e o contacto dos utensÍlios tal como a procura incessante de um espelho hipotético. O espaço da máquina desejante com as suas dispersões e difracções, associado ao da criação do tempo perdido, formulará muitas das questões que acompanham a arte.

O devir da criação artística que a obra de arte expõe, como veremos através do espelho, será condensada por nós no *Grand Verre* de Marcel Duchamp, onde os seus “testemunhos oculistas” espelhados estão livres das imposições do tempo e justificam assim a sua presença neste trabalho.

¹ Aristóteles, *L’Homme de génie et la Mélancolie – Problème XXX*, Rivages Poche Petite Bibliothèque, 1988, pp. 80-105.

² Platão – *A República*. Trad. De Maria Helena da Rocha Pereira, F. C. Gulbenkian, 11ª edição, Livro X

³ Segundo definição de Deleuze e Guattari na obra *Anti-Édipo*
Deleuze, Gilles e Guattari, Felix. *O Anti-Édipo, Capitalismo ou Esquizofrenia*. AssÍrio & Alvim, 1995.

Simultaneamente com a investigação teórica sobre o humor vítreo – a dualidade artística do espelho –, a investigação feita no ateliê libertar-se-á do saber e da técnica que serão expostos no desenvolvimento da escrita. Ambas têm em comum o tempo em que se desenvolvem, tal como a partilha dos espaços oficiais e laboratoriais com mestres e investigadores onde o fazer artístico foi trabalhado e aprofundado. As exposições tiveram lugar nos espaços académicos da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

Entre o que vejo de um campo e o que vejo de outro campo
Passa um momento uma figura de homem.
Os seus passos vão com «ele» na mesma realidade,
Mas eu reparo para ele e para eles, e são duas coisas:
O «homem» vai andando com as suas ideias, falso e estrangeiro,
E os passos vão com o sistema antigo que faz pernas andar.
Olho-o de longe sem opinião nenhuma.
Que perfeito que é nele o que ele é—o seu corpo,
A sua verdadeira realidade que não tem desejos nem esperanças,
Mas músculos e a maneira certa e impessoal de os usar.⁴

Alberto Caeiro, 12 de Abril de 1919

⁴ “*Poemas Inconjuntos*”. In *Poemas de Alberto Caeiro*. Fernando Pessoa. Editora José Aguilar Lda., 1960, p. 171

Capítulo I

Lugar do humor

O fazer artístico é o objetivo central desta dissertação, determinando tanto a dualidade que a obra de arte expõe como a vontade artística. Ele «torna visível o visível»⁵, o «ser-criada [Geschaffensein]»⁶ da obra de arte.

As técnicas de dispersão de que dispomos não condicionam as realizações práticas nem as necessidades que se tentam impor ao artista. A visibilidade liberta-se a partir da vontade, como tentaremos apresentar através dos espelhos.

A escolha dos misteriosos espelhos a que o artista se expõe, e com a qual iniciámos o trabalho, fica clarificada no significado do termo *τεχνη* (*techné*), desde sempre associado à arte, e que pôde assim ser definido: o «ter visto, no sentido lato de ver, que indica: apreender o que está presente enquanto tal»⁷. Esta clarificação viabiliza a procura do justo lugar do artista e justifica-se na sucessão de equívocos de que é alvo, na cultura ocidental onde nos inserimos e onde se insere este trabalho.

Aqui, o espelho sem fundo que confronta o nosso ser visível, e o espelho das águas profundas onde mergulhamos enquanto videntes, são as duas faces da nossa visibilidade.

O confronto e a submersão libertam o artista das contingências de uma visão involuntária e corrosiva do humor – o isolamento é voluntário, não tem garantias e acarreta o perigo da loucura que, «segundo testemunham os Antigos, é mais bela do que a sabedoria: aquela vem dos deuses e esta é fruto dos homens.»⁸

A dispersão do visível nos espelhos não é nem ilusória nem indireta, ela reflete-se no escudo metálico do guerreiro e refracta-se nos livros do sábio, numa duplicidade que anima o humor vítreo entregue ao próprio fazer.

O artista encontra na visibilidade do espelho o sem-fundo em que se vê e o fundo em que é vidente, e esta duplicidade deve-a à própria visibilidade⁹.

O isolamento, fora das negações do dever e das afirmações do querer, tem no espelho o sentido que a própria criação reflecte e justifica inúmeras acusações: a imobilidade doentia que caracteriza Saturno, o facto de a bÍlis negra dominar o artista, com o

⁵ Maia, Tomás (ensaio); Maranhã, Marta (fotogramas) – *Assombra*, Assírio & Alvim, 2009, p. 109. O autor refere-se a uma leitura que Jean-Marie Pontévia faz de Paul Klee (in *La peinture, masque et miroir*, *op. cit.*, p. 145.

⁶ Heidegger, Martin – *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, 2008, p. 46.

⁷ Idem, p. 47.

⁸ Platão – *Fedro*, trad. Manuel Pulquério, Edições 70, 2009, p. 236.

⁹ Merleau-Ponty distingue o ser-vidente que se afirma a partir do pensamento e o ser-visto que cerca e projecta o que nele se vê.

O Olho e o Espírito, trad. Luís Manuel Bernardo, Vega, Passagens, 2006, p. 29.

consequente estado de alma melancólico e «espírito menor»¹⁰, neste último caso atribuído também aos arquitectos.

A melancolia é a vontade que move o artista sem as esperanças do dever nem o desejo que pensamos alcançar.

O vidro espelhado assemelha-se tanto à transparência da água cristalina da fonte (constituindo a perdição onde nos afundamos), como a superfície em que flutuamos.

O lugar do artista, que sabemos não ser estranho à nossa própria origem, faz Merleau-Ponty escrever que fora da reprodução «é o pintor que nasce das coisas»¹¹. Esta visibilidade está fora de toda a especialização do fazer, própria do guerreiro (Fig. 1) e do sábio (Fig.2). Ao artista da gravura *Melancolia I* de Albrecht Dürer (fig. 3) foram excluídas as armas do guerreiro e os livros do sábio, ficam dispersos muitos símbolos e instrumentos num fundo que simultaneamente suspende os mistérios da geometria e afunda os enigmas da magia.

O sentido desta intensidade vítrea reflecte-se no misterioso espelho de Narciso e no escudo espelhado de Perseu, personagens da mitologia clássica que animam a visibilidade.

Os reflexos de Narciso aparecem nas margens do rio, a sua imobilidade confronta-se com o sentido da corrente da água – a luz transforma-se em ondas e o sentido ganha a duplicidade das ondas no reflexo da superfície. A imperfeição do tempo, os seus múltiplos fragmentos, remete para a «forma primeira, perdida, paradisíaca e cristalina»¹² de um espaço anterior ao próprio tempo.

Narciso não tem outra acção a não ser a de olhar, sem nenhuma dispersão, recusa o tempo e a procura de certezas de uma existência que o seu ser visível não lhe pode dar. O fluxo da água dirige-se ao olhar, todas as cores se unem nos seus olhos. Este olhar faz desaparecer o fundo, é o sem-fundo que limita a força do «homem superior»¹³.

¹⁰ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl – *Saturne et la Mélancolie*, Gallimard, 1989, p. 566.

¹¹ *O Olho e o Espírito*, op. cit., p. 56.

¹² Gide, André – *Le Traité du Narcisse – Théorie du Symbole*, Librairie de L'Art Indépendent, 1892, p. 13. «...il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, - paradisiaque et cristalline.»

¹³ Nietzsche, Friedrich – *Assim falava Zaratustra*, Guimarães Editores, 2008, p. 208.



Fig. 1 – Albrecht Dürer, *Cavaleiro, Morte e o Diabo*, gravura, 1513.



Fig. 2 – Albrecht Dürer, *São Jerónimo no Seu Estúdio*, gravura, 1514.

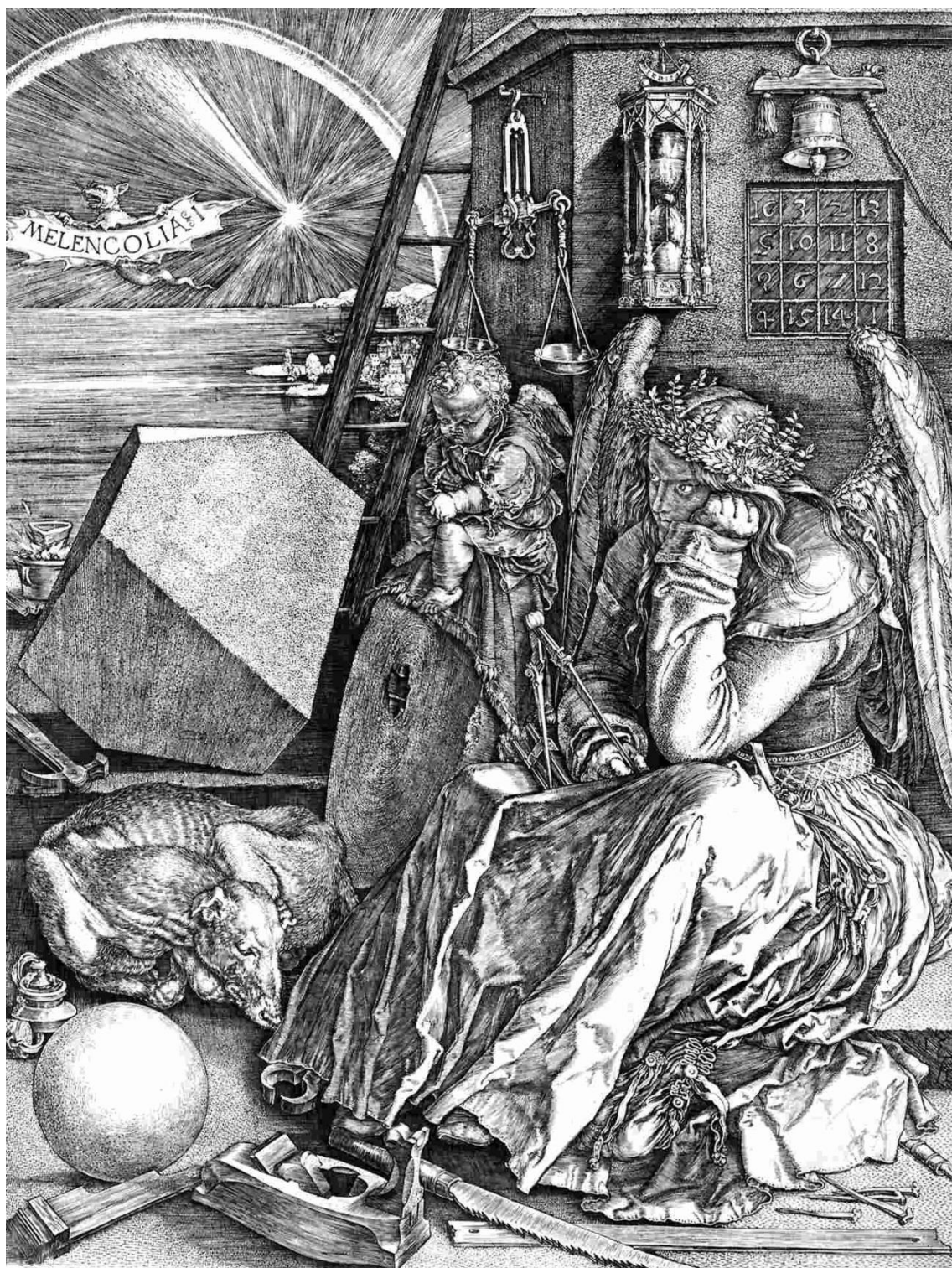


Fig. 3 – Albrecht Dürer, *Melancholia I*, gravura, 1514.

O artista identifica o «Super-humano»¹⁴ nos limites do seu ser visível, a refacção afunda a sua visibilidade num sem-fundo.

Perseu tem no seu escudo polido uma visão indirecta onde o reflexo petrifica o monstro. Ele não recusa os seres mortíferos da realidade que o rodeia, ilumina-os. As múltiplas petrificações delimitam o ser vidente que Perseu representa.

A leveza das sandálias aladas identifica o «Super-herói»¹⁵, o visionário que Perseu é, através do reflexo do escudo.

A vontade do artista reflecte-se no espelho em que é simultaneamente visto e vidente. A gravura *Melancholia I* de Dürer, a par das gravuras do guerreiro e do sábio, pode ilustrar melhor o lugar que o artista clama. O ser visível que Narciso deseja é a sabedoria do espírito superior ilustrada na gravura do sábio. O espírito irradiante aparece no sem-fundo que a sala ilustra. O isolamento da caveira, o cão e o leão são testemunhos de um espírito que se revê na sabedoria dos livros.

O guerreiro da gravura é um visionário como Perseu. O diabo, a morte e o cão de caça são iluminados pela razão, e o guerreiro equivale-se a um fundo do qual faz parte.

O anjo da melancolia, o ser vidente e visível, tem no equilíbrio entre a razão e o espírito, o símbolo da balança. A imaginação remete para o poliedro da melancolia de uma geometria equilibrada num mistério de irregularidade.

A suspensão de um anjo imobilizado perante a razão da técnica e os mistérios do sagrado é o lugar que cabe ao artista e com o qual está sempre a ser confrontado. O artista não abdica da técnica nem do sagrado, a imaginação dá-lhes sentido.

Na verdade esta é a afirmação do artista: «o espírito quer agora a sua própria vontade; tendo perdido o mundo, conquista o seu próprio mundo»¹⁶, criando assim o lugar do seu fazer.

¹⁴ Idem, p. 208.

¹⁵ Ibidem, p. 169.

¹⁶ Ibidem, p. 34.

Dualidade

A visibilidade das superfícies metálicas e das superfícies vítreas incorpora o próprio limite do ser. O vidente e o visível são duas exterioridades do ser e os seus limites superficiais coincidem na visibilidade, não chegando a ser uma interioridade: trata-se, antes, de uma superfície entre a estrutura cristalina dos metais e a matéria amorfa do vidro.

O extremo brilho da reflexão torna-nos videntes, guerreiros de um dever que unifica toda a radiação incidente no escudo metálico. O escudo espelhado, tem um índice de reflexão que depende dos comprimentos de onda da radiação visível¹⁷.

O espelho aproxima-nos da visibilidade do ser e distingue-se na sua duplicidade: o olhar vidente da reflectividade e o desejo de refractividade do olhar visível.

O brilho vidente unifica a radiação e, além disso, o desejo visível multiplica a sua intensidade¹⁸. A transparência das superfícies depende de diferentes estruturas moleculares que alteram e separam significativamente os índices de reflexão¹⁹.

A vontade reflecte-se num fundo brilhante e a refração abandona-se ao sem-fundo do desejo, esta é a dualidade visível dos espelhos.

¹⁷ Tilley, Richard J. D. – *Colour and the Optical Properties of Materials*, Willey Editions, 2010, p. 234. Nesta obra é estabelecida a relação entre a reflectividade e a refractividade de diferentes metais relativamente à radiação incidente.

¹⁸ Grant, I. S.; W. R. Phillips – *The Elements of Physics*, Oxford University Press, 2001, p. 280. A interferência da luz em película fina, a radiação reflectida e refractada, tem efeitos destrutivos e construtivos na luz.

¹⁹ Toma, Henrique E. e Leonardo da Silva Bonifácio – *Da Cor à Cor Inexistente: Uma Reflexão Sobre Espectros Eletrónicos e Efeitos Cromáticos*, Quim. Nova, Vol. 28, No. 5, 897-900, 2005.

«...Assim como falham as palavras quando queremos exprimir qualquer pensamento,
Assim falham os pensamentos quando queremos pensar qualquer realidade.
Mas, como a essência do pensamento não é ser dita, mas ser pensada,
Assim é a essência da realidade o existir, não o ser pensada.
Assim tudo o que existe, simplesmente existe.
O resto é uma espécie de sono que temos,
Uma velhice que nos acompanha desde a infância da doença.
O espelho reflecte certo; não erra porque não pensa.
Pensar é essencialmente errar.
Errar é essencialmente estar cego e surdo.
Estas verdades não são perfeitas porque são ditas,
E antes de ditas, pensadas:
Mas no fundo o que está certo é elas negarem-se a si próprias
Na negação oposta de afirmarem qualquer coisa.
A única afirmação é ser.
E ser o oposto é o que não queria de mim...»²⁰

Alberto Caeiro, 1 de Outubro de 1917

²⁰ "Poemas Inconjuntos". Poemas Completos de Alberto Caeiro. Fernando Pessoa. (Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha.) Lisboa: Presença, 1994, p.135.

Capítulo 2

O Fazer do Olho

O mistério do olho, a sua irradiação, o seu fazer, está bem presente na arte. É um órgão que não tem as falsas esperanças do brilho das vitórias, nem os desejos das falsas ideias. Esta esperança e este desejo são separados e retirados constantemente da visibilidade do próprio corpo.

O humor vítreo, a sua intocabilidade, excede o cristalino e antecede a retina. É um «espaçamento»²¹ que ultrapassa o poder reflexivo e refractivo. Aí o poder também se excede na vontade. O humor vítreo não é nem cristalino nem retiniano e, no entanto, possui todas as suas qualidades num vazio que nos suspende.

Os raios refractados pelo cristalino têm semelhanças com as projecções da caverna platónica, falta aos algemados a percepção corpórea da visão, é como se introduzissem a visão «em olhos cegos»²². Já nas reflexões do Sol nas poças de água, o iniciado é vidente do tempo mas falta-lhe, no entanto, o «seu lugar»²³.

«Assim o olho nocturno da caverna vê-se, e vê-se nocturno, privado do dia.»²⁴

O homem livre assemelha-se ao Sol – no seu ponto cego está a visibilidade. Platão reconhece na alegoria da caverna a força criadora do Sol. Nós vemos no olhar do artista, no seu corpo, a força criadora da arte.

O mistério de Ariana²⁵ é o poder da visibilidade fora da força de Teseu e de Dionísio. Teseu tem o mesmo poder reflexivo que reconhecemos a Perseu, ambos videntes dos percursos indecifráveis dos labirintos, opõem-se ao poder dionisíaco.

Ariana ajuda Teseu a encontrar a saída do labirinto, através do seu fio assegura-lhe o brilho da vitória. Com Dionísio, o seu fio, a sua voz, liberta-se e adquire o devir da

²¹ Jean-Luc Nancy diz-nos que o espaçamento não é onde os corpos se encontram, mas, antes o espaço que está nos corpos. O espaçamento não tem forma nem ideia, a sua matéria é o corpo. E acrescenta: «a pintura é a arte dos corpos, porque ela conhece apenas a pele...», in *Corpus*, trad. Tomás Maia, Edições Vega, 2001, p. 17.

²² *A República*. op. cit., p. 320.

²³ Idem, p. 317.

²⁴ Nancy – *Corpus*, p. 64.

²⁵ Deleuze, Gilles – *O Mistério de Ariana*, Vega, 1996.

vontade. A orelha de Dionísio passa a ser o labirinto que a voz de Ariana percorre nos seus múltiplos percursos. O fio é a chave do labirinto de Teseu e o sentido no labirinto dionisiaco.

A refração afirma-se nas múltiplas cores do arco-íris. Ariana, a menina dos nossos olhos, é abandonada após o brilho da vitória de Teseu sobre o minotauro e sente que Dionísio, o deus da morte e do renascimento, a deseja. Ela é a única que vê, numa intensidade afirmativa é o «devir ativo»²⁶ ou a «vontade de gerar»²⁷ que a visibilidade traz na dupla afirmação do vidente e do visível. Ariana é a intensidade misteriosa do olho, a subversão afirmativa.

Na *camera obscura* (fig. 4), Leonardo da Vinci vê o poder da refração no ponto quiasmático onde todas as cores se reúnem e se reconstituem eternamente. Já nas descrições que faz do olho (fig. 5), tenta anular a inversão com duas refrações, dois cristalinos, que marcam três planos distintos mas muito sequenciais e com um fim bem identificável.

Este olho idealizado trai o lugar da visibilidade, fecha-o na duplicidade.

Descartes expõe o próprio olho, não recorre à *camera obscura*, o que lhe dá uma maior objectividade. No seu esquema do olho publicado em *Dióptrica*²⁸ (fig. 6), a refração dá-se no cristalino e a reflexão determina a superfície retiniana, dois limites que se opõem e se intensificam no humor vítreo – limitando-se no cristalino do ser visível e na retina do ser vidente. O cristalino limita os falsos deveres do corpo na esperança de alcançar o brilho da vitória, já a retina limita os falsos desejos em querer saber mais e mais, eternamente.

Kepler na sua câmara-tenda (fig. 7) descobre que as aberrações do sistema ocular impedem-no de relacionar aquilo que vê no céu com os seus cálculos, criando um mecanismo com lentes corrigidas que, associadas a movimentos de compensação, determinam o tempo do plano da representação – a carta dos céus. A intocabilidade do universo e a mobilidade da representação constroem a carta dos céus através da força do espaçamento da visão. É a procura de um tempo perdido que Kepler desenha.

²⁶ Idem, p. 55.

²⁷ Nietzsche, Friedrich – *Ecce Homo*, trad. Artur Mourão, Guimarães Editores, 2008, p. 744

²⁸ Descartes, René – *La Dioptrique*, in *Oeuvres Philosophiques Tome I*, edição apresentada e anotada por F. Alquié, garnier Frères, Paris, 1963.

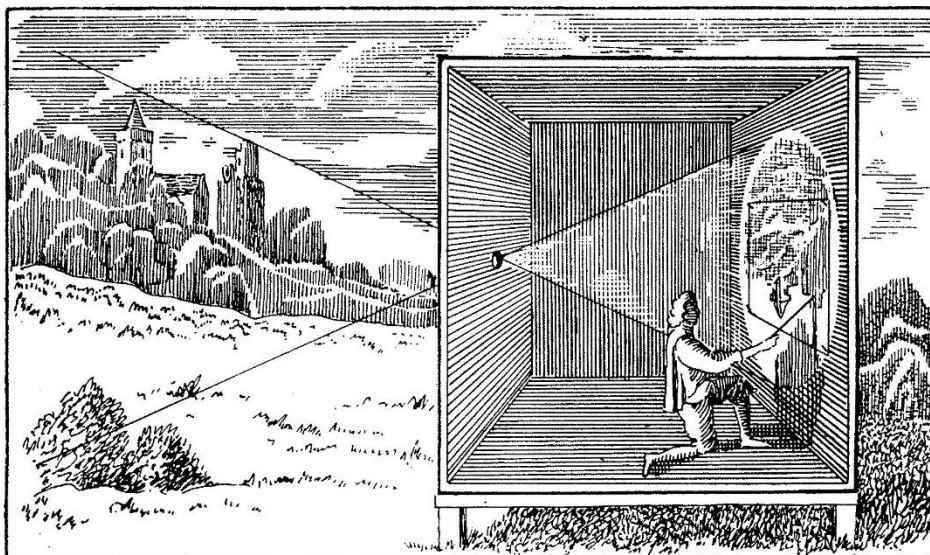


Fig. 4 – Camera obscura utilizada pelos artistas.

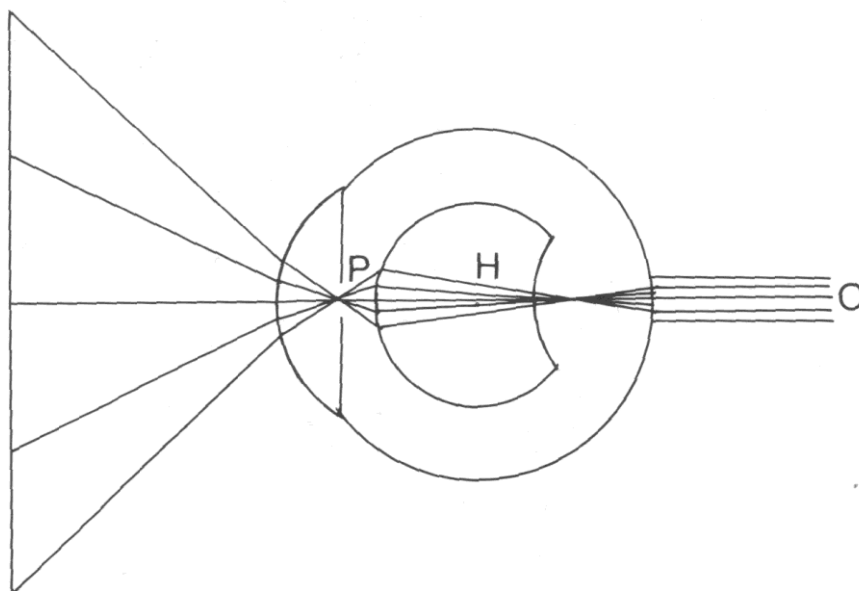


Fig. 5 – Esquema do olho (segundo Leonardo da Vinci).

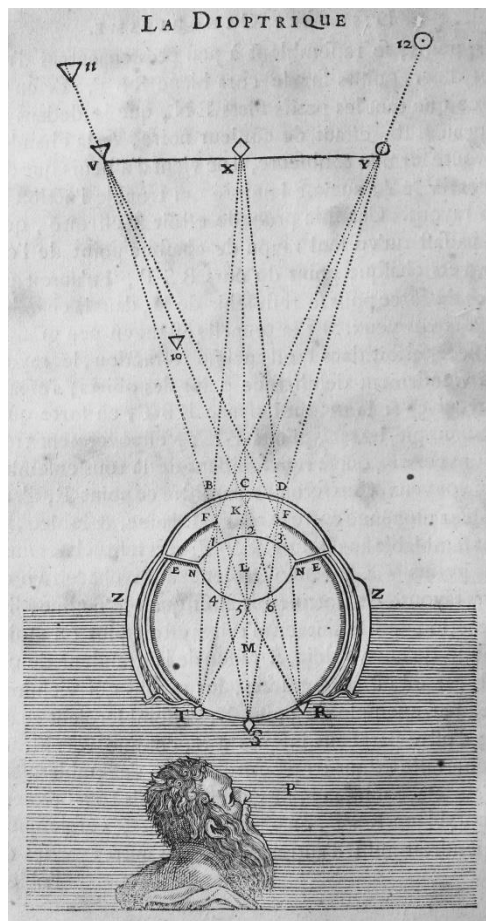


Fig. 6 – Esquema do olho (Descartes).

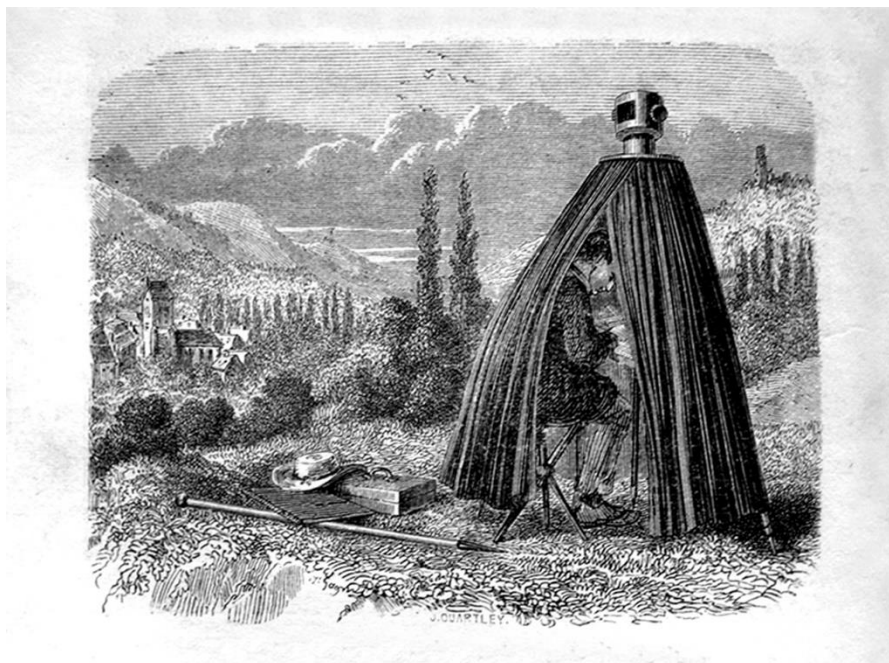


Fig. 7 – Camera obscura tipo-tenda (segundo o modelo de Kepler).

O espaçamento que Descartes apresentou e que Kepler construiu aproxima-se da narrativa da Lenda de Plínio que nos leva a um espaçamento no tempo.

O fazer da visibilidade transforma a reflexão em transmissão e a refração em absorção. Ele faz-se de um tempo que se perde no humor vítreo – nesse lugar que nos é acessível mas indecifrável.

Multiplicidade

O espelho associa-se à reflexão, a radiação incidente deve coincidir com a radiação reflectida. Aqui o visível fecha-se numa unidade em tudo alheia ao fazer artístico.

A refacção da luz branca por gotas de água dispersas no ar é responsável pela formação do arco-íris. Os padrões de cores que cobrem as manchas de óleo em pavimentos de asfalto são devidos a fenómenos de interferência em camadas muito finas. O asfalto, o sem-fundo do negro, «absorve a luz transmitida e impede a retro-reflexão que obscureceria a franjas de interferência»²⁹.

Entre o espaço da refacção e o tempo da reflexão há um espaçamento, uma visibilidade, em que as cores se multiplicam a uma velocidade surpreendente. A visibilidade dá-nos acesso a toda a subversão que a visão comporta e ultrapassamos a nossa condição de videntes.

O espaço entre o vidente e o visível deixa de fazer sentido – o espaçamento é a visibilidade do ser. Só a reflexão nos torna videntes e, no entanto, o seu sentido está no corpo, entre o movimento dos órgãos e as ideias que aquele transporta.

A subversão entre o vidente e o visível não é uma inversão da reflexão, é a incorporação do visível.

O corpo é a nossa instância de visibilidade. O olho é o espaçamento que nos torna visíveis. A visibilidade é um lugar onde o espaço e o tempo não se sobrepõem nem se separam. O olho e o corpo são a abertura que dá sentido ao visível. O corpo irradiante e o humor vítreo do olho abrem-se ao lugar da visibilidade do ser.

²⁹ Hecht, Eugene – *Optica*, trad. José Manuel N.V. Rebordão, Edição Fundação C. Gulbenkian, 2012, p. 433.

Passa uma borboleta por diante de mim
E pela primeira vez no Universo eu reparo
Que as borboletas não têm cor nem movimento,
Assim como as flores não têm perfume nem cor.
A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
No movimento da borboleta o movimento é que se move.
O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
A borboleta é apenas borboleta
E a flor é apenas flor.³⁰

Alberto Caeiro, 7 de Abril de 1914

³⁰ O Guardador de Rebanhos, XL, In Poemas de Alberto Caeiro. Fernando Pessoa. Editora José Aguilar Lda., 1960, p.162.

Capítulo 3

A dualidade do Espelho

Na lenda de Plínio, a filha do oleiro enamora-se de um jovem guerreiro que estava de partida para o estrangeiro. A jovem circunscreveu, isolou com uma linha a sombra do corpo do amante, tendo posteriormente o pai dela aplicado argila no interior do contorno delineado. A sombra circunscrita isola o espaço da visibilidade e é o relevo da argila endurecida ao fogo que evidencia o tempo perdido.

A filha recusa o fim imposto pela despedida e inverte o testemunho hereditário. A lenda traz um novo sentido: é a filha que passa o testemunho ao seu pai e abre na sombra do ser amado o fazer intocável da arte.

Por sua vez, a transparência do vidro abre o olho à subversão, conforme vimos anteriormente; também Marcel Duchamp tem no *Grand Verre* (fig. 8) o espaçamento do espelho e nos seus mecanismos encontra um fazer independente de todo o hábito.

Colocada a questão da presença do vidro nesta obra, Marcel Duchamp reconhece a oxidação a que estão sujeitos os materiais (óleos) quando expostos ao ar, e o facto de que as cores também morrem, tal como os autores que as pintam. Com humor refere que, “além disso, são sempre os outros que morrem”³¹. Este sentido imposto pelo tempo da oxidação é recusado, ele abre na transparência a multiplicidade e fecha no vidro a extensão. Mais, o sentido desta obra advém da transparência. Por trás do vidro as cores estão totalmente oxidadas.

«No fundo, o movimento é o olho do espectador que o incorpora no quadro»³². Aqui é preciso distinguir o olho do artista e o olho do espectador, o olho do artista precede a incorporação do visível e o olho do espectador incorpora a obra de arte. Este é o tempo a que a visibilidade se abre.

³¹ Frase inscrita na pedra tumular de MD, no cemitério de Rouen (França) "D'ailleurs, c'est toujours les autres qui meurent;".

³² Duchamp, Marcel – *Engenheiro do Tempo Perdido*, entrevistas com Pierre Cabanne, Assírio & Alvim, 1990, p. 47.

O corpo do artista abre-se no espaçamento do olho visível e do corpo vidente, da mesma forma que o olho vidente do espectador se abre ao corpo visível da obra. A dispersão deste espaçamento traz a novidade da «máquina desejante»³³.

As dimensões do *Grande Vidro* sustentam o ciclo de desejo continuamente alimentado pela noiva (inacessível) e os votos a que estão sujeitos os celibatários. A interrupção entre o vidro superior e o vidro inferior mantém suspenso o desejo, tal como a substituição do noivo pelos celibatários.

No verso do vidro, a tradição do chumbo no vitral subverte o brilho das cores dos óleos sem oxidação, equivalendo-se às superfícies metálicas oxidadas – aí vemo-nos na refração do espelho negro (fig. 9). A nossa visibilidade leva-nos aqui à questão da mortalidade.

Ao tempo que o desejo expõe, Marcel Duchamp chamou-lhe uma «demora em vidro»³⁴. A transparência do vidro é uma garantia da visibilidade – ela sustém, produz, expõe, equipara os limites da dualidade do olhar visível e do olhar vidente.

A transparência é o vazio da incorporação³⁵ do olhar. A incorporação do olho não garante a sua cintilação³⁶, esta faz-se também do olhar vidente do espectador. A incorporação do corpo do artista pela obra ou a incorporação do corpo da obra pelo artista, não faz qualquer sentido – seriam sacrifícios que suprimiriam a obra (como no caso de alguns ídolos). As pinturas a óleo – tal como as obras *Broyeuse de Chocolat* (1914), *Glissière* (1913-15) ou *Neuf Moules Mâlic* (1914-15) – estão dispersas no lugar vazio do vidro. Na transparência, o brilho não adere e o desejo não se encarna porque qualquer um destes limites, uma vez ultrapassado, seria fatal. A única adesão possível é a do espelho dos testemunhos oculistas à própria visibilidade. Aqui a demora é um

³³ Deleuze, Gilles e Guattari, Felix. *O Anti-Édipo, Capitalismo ou Esquizofrenia*. Assírio & Alvim, 1995, p. 409. A expressão «máquina desejante», desenvolvida nesta obra, envolve directamente a obra de MD onde a máquina introduz um elemento real fora de qualquer reprodução. Ela é desprovida de qualquer interesse, é em si mesma produção de intensidades puras e recorrentes sem forma nem extensão.

³⁴ *Engenheiro do Tempo Perdido*, op. Cit., p. 61.

³⁵ *Assombra*, op. cit., p. 18.

Tomás Maia, apoiado em Mondzain, define o acto de encarnar como uma substituição intransponível. Já a transitoriedade do visível pressupõe um acto de incorporação.

³⁶ *Idem*, p. 114.

Tomás Maia fala-nos da visibilidade e do tempo da cintilação como uma «experiência fulgurante de que o visível a cada instante pode ser retirado»: «o que cintila, assim, não depende [...] de um brilho intenso: depende somente daquilo que subitamente, involuntariamente e sempre temporariamente nos pode ofuscar.»

facto... só os testemunhos oculistas desenhados em superfície espelhada (fig. 10) demoraram cerca de seis meses a serem executados (retirando o excesso de prata e deixando desenhados linhas de uma geometria perspectica feita com um enorme rigor).

A novidade é este espelho transparente que adere ao corpo vítreo e o trespassa num ponto de extrema visibilidade.

Por fim tentaremos salientar os processos de transmissão, de refração e de reflexão que se manifestam no *Grande Vidro*, e a importância dos centros de dispersão distribuídos aleatoriamente e bem afastados entre si. Excitados pela duplicidade da visibilidade, aqueles processos dão sentido a todos os outros sentidos. A visibilidade, livre de qualquer interesse no olhar do espectador, cria novos sentidos lineares ou ondulatórios, destrutivos ou construtivos – são intensidades puras sem forma nem extensão que transparecem do *Grande Vidro* e se espelham nos testemunhos oculistas.

A dualidade desta infinidade de interferências que se libertam do vidro não é produto de adesões voluntárias ou incorporações de um ser necessitado. O seu sentido está no ser visível do espelho.

A visibilidade tem no vidro a intensidade do olhar e nas superfícies espelhadas a sua incorporação. O espelho tem em simultâneo o extremo brilho e o extremo desejo – «a visão é de facto a mais aguda das sensações que nos chega através do corpo»³⁷. A sua cintilação dá-nos o poder da criação.

³⁷ Fedro, op. cit., p. 248.



Fig. 8 – *Grand Verre* de Marcel Duchamp – frente (réplica autorizada).



Fig. 9 – *Grand Verre* de Marcel Duchamp (pormenor do chumbo no verso).

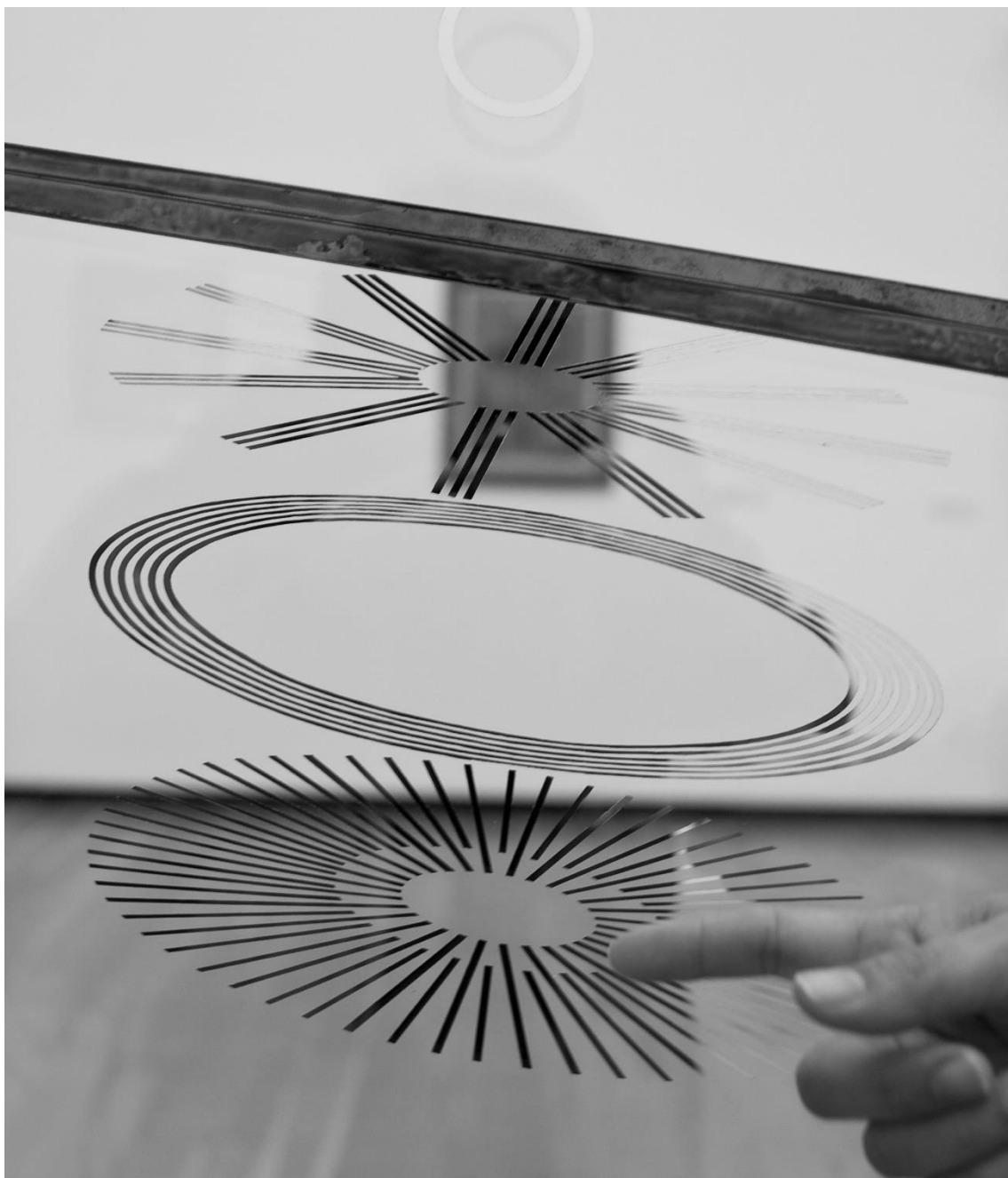


Fig. 10 – *Grand Verre* de Marcel Duchamp (pormenor dos *Testemunhos Oculistas*).

Transparência

A observação de espelhos em superfícies de metais ou de vidros faz-se também com os mestres do vidro³⁸ e com a ciência dos novos alquimistas³⁹.

Nos fornos de vidro dos ateliês, a técnica de sopro através das canas aliada a uma rotação posterior da massa vítrea dá origem ao vidro *crown*⁴⁰. As espessuras das lâminas que se pretendem impõem ao mestre vidente o reconhecimento dos percursos labirínticos próprios da massa vítrea.

Este vidro de lâminas sopradas tem uma transparência enigmática que se estende à visibilidade do olhar. A intocabilidade do ar dificilmente deixa as provas que turvam a transparência do olhar, ultrapassando as técnicas do vidro vertido e do vidro soprado em manga que possuem pequenas texturas numa das suas faces impedindo a transparência absoluta.

A transparência do vidro, a sua superfície reflectora, distancia-nos das provas indiciárias⁴¹ – não há indício possível porque a transparência expõe em simultâneo o antes e o depois.

Os processos químicos adoptados na obtenção de espelhos foram seguidos por um corpo que se reflectia nas superfícies metálicas. As reacções químicas que iam acompanhando as experiências ao longo do tempo garantiam as previsões de um olhar vidente.

Os espelhos de prata que se obtiveram neste trabalho⁴² davam visibilidade à transparência do corpo. Estes espelhos eram obtidos suspendendo lâminas de vidro num

³⁸ Mestre Robert Wiley, artista-residente no VICARTE (Centro de Investigação de Arte e Ciência do Vidro, FCT-UNL).

³⁹ Professor Doutor António Pires de Matos (investigador-coordenador do ITN e fundador do VICARTE).

⁴⁰ Neste método de produção, o vidro é suportado numa cana de sopro e submetido a uma rotação rápida, obtendo-se vidros com a forma de discos ou de coroas. Os métodos manuais de fabrico de vidro plano ainda hoje são utilizados quando se pretende, por exemplo, vidro para restauro.

Fonte: M^a Clara Gonçalves e Fernanda Margarido - *Ciência e Engenharia de Materiais de Construção*, Lisboa, editado por IST Press, 2012, p. 412.

⁴¹ Duve, Thierry de – *Pose e Instantâneo ou o Paradoxo Fotográfico* – in Catálogo LISBOAPHOTO, Edição CML/Jornal Público, 2005, p. 27.

Na semiótica, segundo Pierce, um «índice é um signo em ligação contígua e causal com o seu referente, revelando a sua existência e realidade, como o fumo revela a existência do fogo, ou como a pegada revela o vestígio da passagem de alguém».

copo com uma solução contendo uma certa concentração de nitrato de prata e depois eram adicionados os reagentes apropriados. Estas lâminas espelhadas depois de aquecidas davam origem a nano-partículas de prata obtendo-se uma coloração amarela ou ocre dependendo da temperatura de aquecimento. Na tentativa de tornar estes vidros transparentes diluiu-se a primeira solução utilizada em água destilada e reduziram-se as quantidades dos produtos da reacção. O vidro manteve o espelhado mas ficou transparente e ligeiramente amarelo sem ser necessário qualquer aquecimento.

Posteriormente foi introduzido o cobre – o que não é de estranhar, pois os espelhos mais arcaicos (do antigo Egipto, cerca de 5000 a.C.) eram feitos neste metal sabendo-se que a prata oxida e escurece rapidamente. Outro motivo que levou à opção pelo cobre foi a proximidade dos diferentes níveis de reflexão. Sabe-se que as lâminas de ouro têm diferentes cores conforme a sua espessura: «é verde-amarelo acima dos 4mµ; torna-se azul-verde, depois francamente verde a cerca de 2,7mµ e finalmente rosa violácea cerca de 1,5mµ (Rouard loc. cit., p. 122)»⁴³.

Os espelhos de cobre⁴⁴ são vulgarmente cor-de-rosa quando as lâminas são opacas, amarelo-esverdeado quando são translúcidas e azul quando adquirem uma espessura ínfima. Esta alteração da cor do cobre pode dar-se por vezes durante a sua deposição, o que se Estas lâminas espelhadas após aquecimento adquirem uma cor rosa-salmão devido à formação de nano-partículas.

A visibilidade estende-se e produz-se na dualidade visível-vidente, o seu lugar é o da dispersão, a sua unidade é a da multiplicidade dos espelhos transparentes.

⁴² Shakhshiri, B.Z. (1992) Chemical Demonstrations - A Handbook for Teachers of Chemistry, vol. 4, pp. 240-243.

Reacção química utilizada para a formação do espelho de prata na superfície do vidro:

$$\text{CH}_2\text{OH}(\text{CHOH})_4\text{CHO} + 2 [\text{Ag}(\text{NH}_3)_2]^+ + 3 \text{OH}^- \rightarrow 2 \text{Ag} + \text{CH}_2\text{OH}(\text{CHOH})_4\text{COO}^- + 4 \text{NH}_3 + 2 \text{H}_2\text{O}$$

⁴³ Bachelard, Gaston – *Materialismo Racional*, Lisboa, Edições 70, 1990, p. 229.

⁴⁴ Shakhshiri, B.Z. (1992) Chemical Demonstrations - A Handbook for Teachers of Chemistry, vol. 4, p. 226.

Reacção química utilizada para a formação do espelho de cobre na superfície do vidro:

$$2[\text{Cu}(\text{NH}_3)_4]^{2+} + \text{N}_2\text{H}_4 + 4\text{OH}^- \rightarrow 2\text{Cu} + \text{N}_2 + 4\text{H}_2\text{O} + 8\text{NH}_3$$

Conclusão

O percurso a um tempo artístico e teórico permitem enunciar uma tese: o lugar do visível é intocável mas acessível, esse lugar assemelha-se ao humor vítreo do olho.

Dito de outra maneira (olhando para as gravuras que aqui reproduzimos): a objectividade da visibilidade transcende a vitória do guerreiro e o saber do sábio. Esta duplicidade dos fins estende-se à refacção do cristalino e à reflexão da retina.

As armas da guerra e os livros do sábio ficam suspensos num equilíbrio surpreendente. A visibilidade objectiva a transição. Na cintilação, a visibilidade excede o brilho da vitória e o desejo eleva-se acima do tempo – estas são contradições que se unificam, o seu lugar é uma exterioridade extrema.

O olho artístico incorpora, irradia, uma multiplicidade de fazeres num corpo de peças dispersas. As suas radiações podem produzir interferências construtivas, destrutivas, ondulatórias, dando origem a intensidades puras sem forma nem extensão.

A obra de arte está entre a duplicidade que se move na esperança de ver e o desejo de ser visível, ela tem no corpo vidente e visível do fazer artístico a sua visibilidade. Esta faz-se da transparência espelhada do olhar do artista com o do espectador – este corpo da obra de arte é transparente ao olhar irradiante do artista e do espectador. Esta é a cintilação e o seu duplo sentido vem da dupla irradiação do olhar.

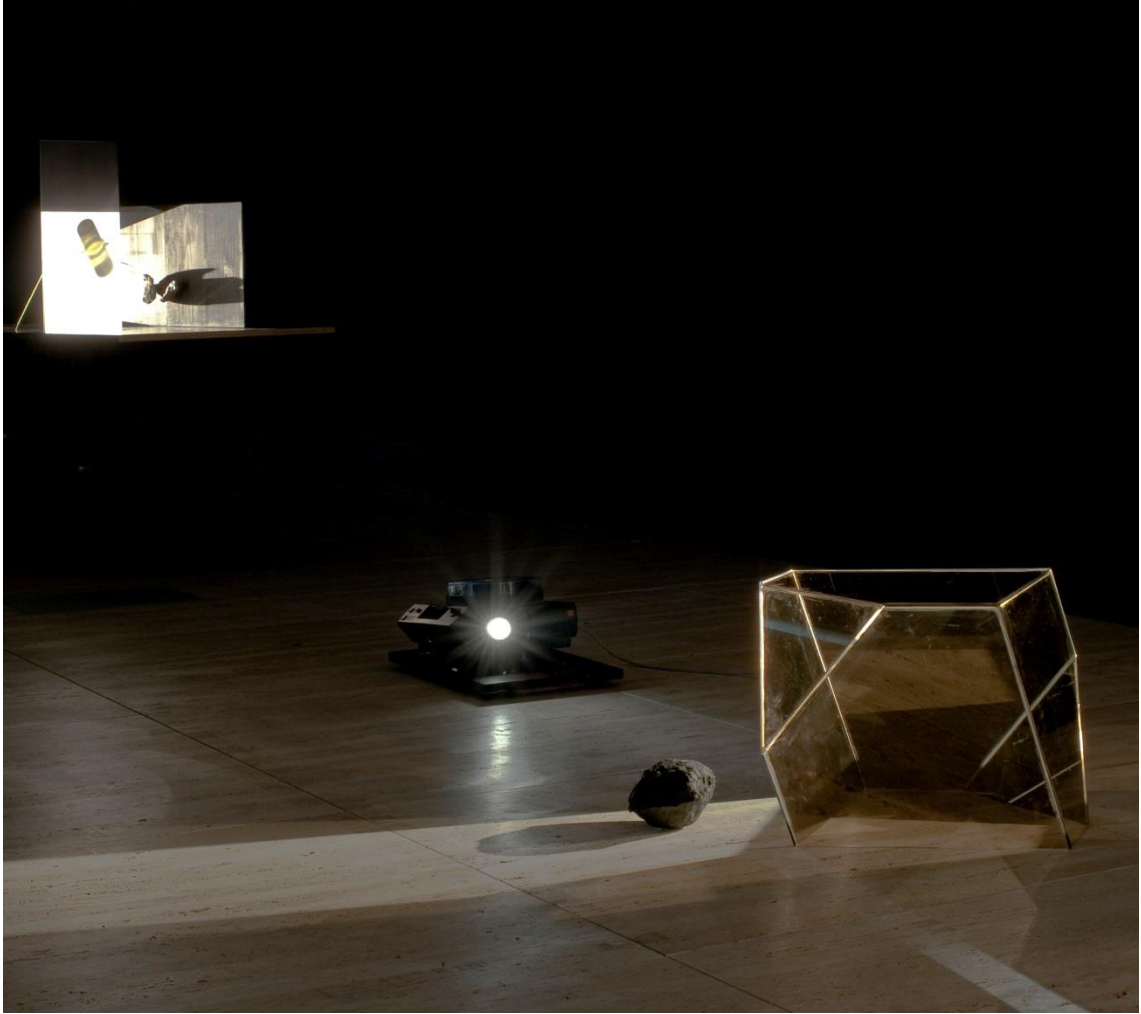
O humor vítreo ou o espelho transparente é análogo ao lugar que a obra de arte inaugura.

A prática artística que se desenvolveu paralelamente à parte teórica confirmou no espelho esta duplicidade do olhar, e teve nas técnicas dos mestres e dos investigadores uma multiplicidade irradiante de fazeres onde a transparência dos seus corpos foi exposta à duplicidade do olhar. As exposições apresentadas na cisterna da Faculdade de Belas-Artes (Julho 2013) e na biblioteca da Faculdade de Ciências e Tecnologia (Março 2014) são aqui atravessadas pela dualidade artística do espelho.

Humor Vítreo

Exposição na sala multiusos da biblioteca (FCT-UNL)

Março | Abril de 2014











Resumo

O fazer artístico vai ao encontro da dualidade múltipla e transparente do espelho, estando presente nas extremidades desta dissertação, nas exposições que tiveram lugar na cisterna (FBAUL) e na biblioteca (FCT-UNL).

Os deveres dos mestres na visualização do espaço e os desejos dos cientistas de um tempo visível acompanham-se e excedem-se no lugar transparente da visibilidade.

O brilho dos deveres do ser vidente e o desejo de ser visível transcendem o fazer artístico mas constroem a visibilidade da obra.

O humor vítreo tem no vazio a transparência da visibilidade onde o devir da vontade se faz num espaçamento sem forma nem cor.

O fazer artístico tem na refração e na reflexão do espelho a sua cintilação. Assim, (re)afirmamos a nossa tese: o lugar de onde emerge a arte pode ser figurado no humor vítreo do olho.

Abstract

The artistic making meets the multiple and transparent duality of mirror being visible at the ends of this dissertation – the exhibitions held in the cistern (FBAUL, 2013) and at the library (FCT-UNL, 2014).

The duties of masters in the visualization of space and the desire of scientists looking for a visible time go along and exceeds in the transparent place of visibility.

The brightness duties of the visionary being and the desire to be visible transcend the artistic making but builds the visibility of the work of art.

The vitreous humor has in its emptiness the transparency of visibility where the will is made in a place without shape or color.

The artistic making has the refraction and reflection of the mirror its flicker. Thus, we can affirm our thesis: the place where art emerges can be figured into the vitreous humor of the eye.

Palavras Chave

Artista

Dualidade

Espelho

Guerreiro

Humor

Olho

Sábio

Transparência

Vidro

Visibilidade

Índice das Figuras

| | página |
|---|--------|
| 1 – Albrecht Dürer, <i>Cavaleiro, Morte e o Diabo</i> , gravura, 1513. | 16 |
| 2 – Albrecht Dürer, <i>São Jerónimo no Seu Estúdio</i> , gravura, 1514. | 17 |
| 3 – Albrecht Dürer, <i>Melancolia I</i> , gravura, 1514. | 18 |
| 4 – Camera obscura utilizada pelos artistas. | 24 |
| 5 – Esquema do olho (segundo Leonardo da Vinci). | 24 |
| 6 – Esquema do olho (Descartes). | 25 |
| 7 – Camera obscura tipo-tenda (segundo o modelo de Kepler). | 25 |
| 8 – <i>Grand Verre</i> de Marcel Duchamp – frente (réplica autorizada). | 32 |
| 9 – <i>Grand Verre</i> de Marcel Duchamp (pormenor do chumbo no verso). | 33 |
| 10 – <i>Grand Verre</i> de Marcel Duchamp (pormenor dos <i>Testemunhos Oculistas</i>). | 34 |

Bibliografia Específica

Aristóteles, *L'Homme de génie et la Mélancolie – Problème XXX*, trad. J. Pigeaud, Rivages Poche Petite Bibliothèque, 1988.

Bachelard, Gaston – *Materialismo Racional*, Lisboa, Edições 70, 1990.

Deleuze, Gilles e Guattari, Felix. *O Anti-Édipo, Capitalismo ou Esquizofrenia*. Trad. Joana Morais Varela e Manuel Carrilho, Assírio & Alvim, 1995.

Deleuze, Gilles – *O Mistério de Ariana*, trad. Edmundo Cordeiro, Vega, 1996.

Duchamp, Marcel – *Engenheiro do Tempo Perdido*, entrevistas com Pierre Cabanne, trad. António Rodrigues, Assírio & Alvim, 1990.

Duve, Thierry de – *Pose e Instantâneo ou o Paradoxo Fotográfico* – in Catálogo LISBOAPHOTO, trad. Lurdes Júdice, Edição CML/Jornal Público, 2005.

Gide, André – *Le Traité du Narcisse – Théorie du Symbole*, Librairie de L'Art Indépendent, 1892.

Grant, I. S.; W. R. Phillips – *The Elements of Physics*, Oxford University Press, 2001.

Hecht, Eugene – *Optica*, trad. José Manuel N.V. Rebordão, Edição Fundação C. Gulbenkian, 2012.

Heidegger, Martin – *A Origem da Obra de Arte*, trad. Maria da Conceição Costa, Edições 70, 2008.

Klibansky, Raymond; Erwin Panofsky e Fritz Saxl – *Saturne et la Mélancolie*, Gallimard, 1989.

Maia, Tomás (ensaio); Maranha, Marta (fotogramas) – *Assombra*, Assírio & Alvim, 2009.

Nancy, Jean-Luc – *Corpus*, trad. Tomás Maia, Edições Vega, 2001.

Nietzsche, Friedrich – *Assim falava Zarathustra*, trad. Alfredo Margarido, Guimarães Editores, 2008.

– *Ecce Homo*, trad. Artur Mourão, Guimarães Editores, 2008.

Merleau-Ponty, Maurice – *O Olho e o Espírito*, trad. Luís Manuel Bernardo, Vega, Passagens, 2006.

Pessoa, Fernando – *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, (Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha.) Lisboa: Presença, 1994.

Platão – *A República*. Trad. De Maria Helena da Rocha Pereira, F. C. Gulbenkian, 11^a edição, Livro X.

– *Fedro*, trad. Manuel Pulquério, Edições 70, 2009.

Reger, Daniel; Scott Goode, co-aut.; Edward Mercer, co-aut. – *Química: Princípios e Aplicações*, trad. António Pires de Matos, Edição Fundação C. Gulbenkian, 2010.

Tilley, Richard J. D. – *Colour and the Optical Properties of Materials*, Willey Editions, 2010.

Toma, Henrique E. e Leonardo da Silva Bonifácio – *Da Cor à Cor Inexistente: Uma Reflexão Sobre Espectros Eletrónicos e Efeitos Cromáticos*, Quim. Nova, Vol. 28, No. 5, 897-900, 2005.

Bibliografia Complementar

Agamben, Giorgio – *A comunidade que vem*, editorial Presença, Lisboa, 1993.

– *O Aberto, O Homem e o Animal*, Edições 70, 2011

– *O Poder Soberano e a Vida Nua – Homo Sacer*, Editorial Presença, 1998.

– *Ideia de Prosa*, Edições Cotovia, 1999.

Arendt, Hannah – *Entre o Passado e o Futuro*, Coleção Debates, Editora Perspectiva, 1997

– *Les Origines du Totalitarisme - Le système totalitaire*, Éditions du Seuil, 1972.

Bataille, Georges – *O Ânus Solar*, Assírio & Alvim, 2007.

– *O Erotismo*, Edições Antígona, 1988

Benjamin, Walter – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, 1992.

Dubois, Philippe – *O acto fotográfico*, Papyrus Editora, col. Ofício de Arte e Forma, São Paulo, 1994.

Duve, Thierry de – *Essais Datés I, 1974 - 1986*, Éditions de la Différence, 1987.

– *Kant after Duchamp*, MIT Press, 1996.

Foucault, Michel – *História da Loucura*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1997.

– *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.

Freud, Sigmund – *Delírio e Sonhos na Gradiva de Jensen*, Gradiva – Publicações, Lda., 1995.

Frade, Pedro Miguel – *Figuras do Espanto*, edições Asa, 1992.

Heidegger, Martin – *Essais et conférences*, collection Tel, Éditions Gallimard, 1958.

– *Origem da Obra de Arte*, Edições 70, 2007.

Kemp, Martin – *The Science of Art*, Yale University Press, New Haven and London

Lacan, Jaques – *Escritos*, Editora Perspectiva, São paulo, 1996.

Merleau-Ponty, Maurice – *O Visível e o Invisível*, Editora Perspectiva, 2007

– *Fenomenologia da Percepção*, Livraria Freitas Bastos

Norberg-Schulz, Christian - *L'Art du lieu*, collection Architextes, Le Moniteur, 1997.

- *Genius Loci*, Pierre Mardaga éditeur, 1981.

Paz, Octavio – *A chama dupla*, Amor e Erotismo, Assírio & Alvim, 1995